

te intr-alta a orașului cu birja pentru vreo intervenție, exercitându-și, astfel, vocația de a fi cea mai importantă verigă dintre cercurile sociale ce constituie lumea de interese ale unui mare oraș, este cu siguranță la birou, unde scrie... anonime, nu chiar atât de nevinovate pe cât par, când citim în ele, dincolo de dorința lui imperioasă de a mistifica, și încercarea de a macula o reputație, de a lovi în interesele, în sentimentele unor dușmani. Uneori, aceștia se răzbună, și când e pus în disponibilitate de către ministru, din măruntă-i slujbă, Mitică nu e numai victima nevinovată a unui buget deficitar (1 aprilie).

Chefliul, jovialul, serviabilul Mitică știe să păstreze aparențele unui bonom, ale unui prieten de nădejde; dar, dacă deschizi scrisoarea prin care te recomandă, afli cu stupeoare că este plină de injurii la adresa ta (*Infamie*).

Mitică nu atacă fățiș, și, când nu apelează la anonime sau la scrisori de recomandare, pretinde că ar fi auzit de la un amic cam tot ce vrea să-ți spună sau să insinueze (*Amici*). Lașitatea și ticăloșia sînt două importante laturi de caracter ale lui Mitică.

Mitică este omul mărunt sufletește, dar cu aspirații; nașterea într-un mediu modest, dar cu pretenții, educația precară și falsă, și viața lui de mic funcționar, trăind dintr-o leaful mică, cît să-și peticească existența, și oricînd în primejdie de a o pierde, îl fac veninos și poltron. El ne apare ca o ilustrare vie a mic-burghezului descris de Marx în *Revoluție și contrarevoluție în Germania*: „mare în lăudăroșenie și incapabil de acțiune”, și căruia volumul mic al afacerilor comerciale i-a lăsat în caracter „pecetea lipsei de putere”. Această „lipsă de putere” pecetluiește și caracterul lui Mitică, dependent, sub masca independenței, oportunist, sub masca radicalismului, dezinformați, cu pretenția informației complete, dar mai cu seamă ipocrit, și aceasta este cea mai profundă tară a lui Mitică — căci dintre toate laturile negative ale caracterului uman, ipocrizia este tocmai fireasca formă de existență a omului lipsit de putere.

De aceea, autorul său l-a închipuit, fizic, fără figură, dar cu vestmintul descris în detaliu. Fizic, atât a văzut autorul, insinuînd că locul gol, din dreptul feței, poate fi înlocuit de felurite măști.

Astfel, Nenea Iancu l-a condamnat, pentru totdeauna, la inautenticitate morală.

## Însemnări pentru spectacolului

1 „Va fi poate peste cincizeci de ani, sau peste o sută de ani, un tînăr actor cu iubire și patimă pentru arta lui, un tînăr actor care, apropiindu-se de Caragiale, va voi să știe cum a fost jucat de-a lungul timpului un erou sau o comedie. El va căuta la Academie, în ziarele timpului, o mărturie, un document, un indiciu, un semn...” Articolul lui Mihail Sebastian, din care am desprins acest pasaj (*Ultima convorbire cu „banca H”, „Rampa”, 11 septembrie 1935*), dacă a dat de gîndit cronicarilor teatrali, așa cum dorise autorul, dacă a trezit curiozitatea studioasă a unor actori și regizori, nu și-a epuizat totuși consecințele: el se arată, astăzi, la fel de incitant — ba, poate, chiar într-o mai mare măsură — pentru istoricul spectacolului românesc.

2 Cu privire la reprezentarea scenică a comediilor, s-a evocat nu o dată „gravitatea”, „seriozitatea” trăirii sentimentelor, chiar „tristețea lăuntrică” din jocul „vechii generații” de interpreți, al celor formați, în mare parte, sub directa îndrumare a lui Caragiale. Există însă cronici ale epocii care nu menționează ca dominante aceste trăsături ale interpretării (ele vor fi precizate retrospectiv, în comparație cu modul de a juca al noilor distribuții interbelice). Era, totuși, impresia făcută în public de jocul „sentimental” cerut de Caragiale de la actorii săi? Pentru a indica, astfel, un fond amărui de viață omească? Sau, pentru a favoriza, prin contrast, comicul replicilor și al comportamentului scenic? Regia lui Caragiale era preocupată de organizarea întregului (de la detalii la interferența de planuri), dorind totdeauna o perfectă orchestrare, culminînd cu „tămbălăul” final de act, cu grijă pus la punct, ca o descărcare activă și, poate, ca o destrămare a aparențelor, de la grav la ridicol. S-ar putea vorbi încă despre acele comedii re-

Dar tot atunci, odată cu desprinderea lor de momentul în care au apărut, personajele nu mai sînt apreciate doar ca referințe la realitatea social-politică imediată. Sub influența unor noi orientări estetice, unele dintre ele încep să capete un înțeles larg, depășind mediul uman originar sau identitatea lor socială, pentru a fi considerate / interpretate ca simboluri.

## O istorie a caragialean

gizate de Caragiale între „seriozitate” și „tămbălău”...

3 Oare atunci cînd Gherea remarcă realizarea „caracterului exterior” și „locvența „semnelor exterioare” la personajele lui Caragiale, arătîndu-se nemulțumit de aprofundarea „caracterului năuntric” (*Trei comedii ale lui I. L. Caragiale*), exprimă numai o opinie de lectură sau indică, astfel, și unele particularități ale interpretării scenice? Întrucît este influențat de spectacolul Gherea, criticul care îl urmărea pe regizorul Caragiale din parantezele de text dramatic?

Tot așa, Titu Maiorescu, cînd menționează că personajele lui Caragiale nu reproduc doar „tipurile din viața noastră socială”, ci „le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfățișării lor în situațiile anume alese de autor” (*Comediile d-lui Caragiale*), oare nu se referă și la elementele primordiale de interpretare realistă din acea vreme, inclusiv la regia conținută în text și respectată sub îndrumarea dramaturgului? „Semnele caracteristice”, termenul folosit de Titu Maiorescu, ar corecta chiar impresia de transpunere naturalistă pe care o dau unele cronici: în spectacol, nu era „ca în viață”, ci se aflau doar „semnele” ei convenționale.

4 După ce fusese în atenție înfățișarea exterioră a personajelor, cu tot ce evoca și spunea aceasta publicului (ajutîndu-l să pătrundă caracterul lor social — cum socotea Gherea), preocuparea interpretilor, ca și a cronicarilor, pentru viața *interioară* a rolului, se arată prin interesul pentru manifestarea scenică a factorilor fiziologici și psihologici caracterizanți.

În primele decenii ale secolului XX, psihologiei personajelor lui Caragiale i se caută determinarea istorică (piesele sînt privite drept comedii „de moravuri”).

5 Mutațiile constatate în montările caragialeene din perioada contemporană sînt „determinate alit de noii interpreți și regizori, cit și de alte concepții de artă scenică” (Valentin Silvestru, *Elemente de caragialeologie*, p. 142).

Aceste determinări, cu deosebirele fi-rești, se pot observa oricînd, și în primele decenii de montare a pieselor lui Caragiale. Însăși „școala de comedie caragialeană” este produsul unor concepții care se manifestă distinct în jocul actorilor, cu aspecte și reușite artistice care se deosebesc, de la premierele în plină preocupare naturalistă a anilor '80, la spectacolele de „mască” și machiaj sau de compoziție psihologică de la începutul secolului nostru.

6 „Școala de comedie caragialeană” se impune la începutul secolului XX ca o realitate vie a teatrului românesc, constituită în timp, prin desă-vîrșirea continuă, în practica scenică, a sfaturilor de autor și regizor ale lui Caragiale. De la relevarea meritelor deosebite ale unor distribuții de străluciți comedienți, se ajunge la acest superlativ critic, la acest calificativ istoric, prin care sînt sintetizate reușite interpretative exemplare, dobîndite într-un moment de accentuată atenție pentru stil și pentru coeziunea perfectă a ansamblului (vizibilă în spectacolele lui A. Davila și Paul Gusty).

7 Respingerea farsei *D-ale carnavalului* la premieră dovedește, înainte de orice, disprețul pentru formele de spectacol popular (interesul pentru comedia dell'arte nu mai putea fi explicat, atunci, decît printr-o curiozitate personală, iar gustul pentru comicul clovnesc era considerat elementar, inferior).

Primele prețuiri ale piesei, în anii interbelici, vîd în ea calitățile unei farse de „geniu”, chintesență de spirit caragialean. Reconsiderarea farsei și a „caricaturii scenice”, inițiată de Paul Zari-fopol (care evocă, în sprijin, dragostea lui Caragiale pentru „paiateria tradițională” și „formele cele mai simple ale

comunicului")", este continuată cu elan convingător de Mihail Sebastian.

8 Istoricul nu mai poate trece cu ușurință peste momentul interbelic al spectacologiei caragialeene, dacă se gîndește la cei care l-au animat regizoral — V. Enescu, Sică Alexandrescu, Maican, Camil Petrescu, V. I. Popa — sau la interpreții săi.

Pregătind, cu Giulio Tincu, decorul pentru spectacolul lui Lucian Pintilie din 1966, Liviu Ciulei descoperea cu uimire și satisfacție profesională viziunea scenografică a unei montări *D-ale carnavalului* din anii '30.

9 Se pot discerne, ca orientări interpretative definitorii în montările contemporane

— portretizarea comportamentală, edificatoare pentru poziția socială și interesele personajelor (Sică Alexandrescu);

— teatralismul ludic, de inventivitate satirică, expresiv pentru existența mimată a personajelor (Valeriu Moisescu);

— jocul analitic, de amănunt necesar pentru concretizarea „situației de viață” a personajelor și a relațiilor ce le caracterizează (Lucian Pintilie, Liviu Ciulei).

10 În lumea caragialeană intruchipată pe scenă de Sică Alexandrescu, predomină schemele de mimică adoptate ocazional, dobîndite dintr-o tradiție „culturală”, care susțin „masca” personajului, „poza socială reprezentativă” a fiecăruia. În viziunea regizorului, unele personaje apelează, pentru „înfrumusețarea” aparențelor, la gesturi cabotine și exteriorizări teatrale de inspirație romantică. Deși cuvîntul era elementul expresiv principal, arcurile, extensiile (Cațavencu, Farfuridi), legănarea incertă, pendulările debusolate (Cetățeanul turmentat), aplecările, țopăiturile servile (Pristanda) își aveau locul important și rostul lor simbolic în satira scenică.

11 Lucian Pintilie concepe spectacolul *D-ale carnavalului* (1966), într-un moment de evoluție a artei noastre teatrale, caracterizat prin critica stilizărilor manieriste și „redescoperirea concretului”, printr-o infuzie de autenticitate, atât în interpretarea actricească, preocupată de individualitatea socială a rolurilor și determinările ei înconfundabile, cît și în ambianța plastică, utilizînd obiecte și materiale de o senzorialitate frustă sau pitorească. Întreaga acțiune scenică evocă o existență efectivă, cu mentalități, ocupații, obișnuințe, apăsături „mai mult sau mai puțin oneste”...

12 După montarea lui Pintilie *D-ale carnavalului*, cu O scrisoare pierdută în regia lui Liviu Ciulei (1972) se poate aprecia încă o dată evoluția stilistică petrecută în reprezentarea scenică a comediei lui Caragiale: de la căutarea unei expresivități posturale (atitudini, gesturi) satirice, demascatoare, într-o ambianță evocatoare, atîngînd perfecțiunea în spectacolele lui Sică Alexandrescu, la aflarea unor acțiuni fizice caracteristice, cu multiplu subînțeles, desfășurate semnificativ într-un spațiu scenografic referențial, dar și cu valențe simbolice.

13 Pompiliu Constantinescu, apoi Radu Stanca, iar în ultimii ani Valentin Silvestru au preconizat valorificarea teatrală a comedilor, momentelor și schițelor, gîndite regizoral „ca un tot organic”, dovedind conștiința integralității universului caragialean. În viziunea „monografică” a lui Sică Alexandrescu, „actorul interpret — declara Niki Atanasiu, în 1962 — este obligat să cunoască nu numai rolul, piesa în care joacă, ci să stăpînească în întregime opera lui Caragiale”.

Dacă odinioară critica teatrală semna, agasată, asemănări între comedile lui Caragiale, astăzi, unii regizori forțează chiar, prin imaginea scenică, prelungirile, trimerile de la un text la altul, utile pentru înțelegerea deplină a unei lumi în care părțile sînt interdependente.

14 Se distinge intenția unor regizori și actori din trecut de a justifica, în oarecare măsură, anumite personaje, dîndu-le prin interpretare „complexitate” (Pristanda), o tentă simpatetică, „pozitivă” (Cetățeanul turmentat, Spiridon). Astăzi, mai atrași de ceea ce relevase odată Paul Zarifopol („în grav ori în ridicol, construcțiile lui /Caragiale/ poartă semn de fundamentală violență”), tinerii regizori compun cu consecvență imagini scenice ale unei lumi închise, perfect „monstruoase”.

15 Remarcîndu-se frecvența unor elemente și soluții scenice, se poate vorbi despre interteatralitatea montărilor realizate de tinerii regizori, indicînd adesea convergența criteriilor artistice și judecăților de valoare în fața textelor lui Caragiale. De exemplu, în *O noapte furtunoasă*:

— prezența ostentativă a gazetei (element răspîndit, multiplicat scenografic, utilizat în momente de joc închipuite regizoral) este semn pentru ceea ce L. Pintilie numea „delirul politic” (în spectacolele lui N. Scarlat, Alexa Visarion, Al. Dabija);

— somnolența personajelor, i.e. jucind defectarea „palațelor automate”, existența instinctuală, rapid ostenită de efortul înțelegerii politice, sau indiferența egoistă (A. Manea, A. Visarion, Al. Dabija);

— introducerea mahalalei iscoditoare, ca un fundal grotesc, cu intervenții brutale, distructive (N. Scarlat, Gh. Milețianu, Al. Dabija);

— amploarea dată „meremetiselii” din casa lui Jupin Dumitrache, având diferețe tonalități și funcții semantice (Gh. Milețianu, M. Cornișteanu, A. Visarion).

**16** După *Noaptea furtunoasă* regizată de Alexa Visarion (1979), o comparație cu trecutul scenic al acestei comedii se impune. Ceea ce altădată, în stagiunile interbelice, era considerat ca subliniere intelectuală a comicului, acum se modifică radical: de astă dată, se poate vorbi de subminarea lucidă, cultă a comicului, prin contraste, tensiuni, semne de întrebare, neliniști instinctuale, deliberat introduse. Iar dacă, într-un trecut și mai îndepărtat, actorii „vechii generații” jucau „sentimental” niște personaje care nu știau cât sînt de comice, actorii de azi reprezintă comedia unor personaje care nu sînt conștiente de tragedia existenței lor.

**17** Mai evident ca oricînd, regia contemporană asimilează puncte de vedere ale criticii și istoriei literare. Se pot stabili paralele îndreptățite între concepția regizorală a lui Sică Alexandrescu și comentariile lui Gherea, între aceea a lui Radu Stanca și unele idei susținute de Eugen Lovinescu sau de Pompiliu Constantinescu, între viziunea regizorilor tineri și considerațiile lui Paul Zarifopol. Critica literară, la rîndul ei, se dovedește mai informată decît în trecut asupra existenței scenice a operei lui Caragiale. Însăși perenitatea textelor dramatice este înțeleasă, altfel decît altădată, în funcție de semnificațiile și calitatea valorificării teatrale.

**18** Concepțiile scenice ilustrativiste și paseiste sînt inoperante față de profunzimea continuu revelată a dramaturgiei caragialeene și de nivelul obținut în exegeza sa teatrală. În ultimele trei decenii, piesele lui Caragiale și-au demonstrat vitalitatea și forța de stimulare creatoare în succesive momente ale artei spectacolului românesc și în direcții programatice distincte.

## Expoziție omagială

La Muzeul literaturii române, gazda atîtor evocatoare întîlniri culturale, a fost organizată expoziția „Caragiale, om de teatru”. După ce a fost prezentată în R. D. Germană și R. P. Polonă, expoziția înfățișează azi, la a 130-a aniversare a scriitorului, momente grăitoare pentru biografia și opera marelui Iancu.

Din fondurile muzeului, iconografia arată celebrul „trio” actoricesc al familiei — Costache, Iorgu și Iancu — încadrat documentar în epocă prin măturile privind mai ales

Teatrul Național. Iulian, Nottara, Maria Ciucurescu, Ion Brezeanu (într-un valoros tablou de Camil Ressu) au dat strălucire rolurilor caragialeene. O galerie de tipuri din comediile, semnată de Aurel Jiquidi, în notă burlescă, reconstituie un univers moral și social.

Pagini de manuscris — donația familiei — așază sub priviri ceea ce trebuia să fie, în „epoca berlineză”, comedia *Ti-tircă, Sotirescu et comp.*, în care se relau personaje din *O noapte furtunoasă* și *O scrisoare pier-*

*duță*, pentru a fi situate în „vremea nouă” a începutului de veac. Reținem și originalele ilustrate trimise de Caragiale, din Berlinul reclusiunii sale, cu frățescă dragoste, lui Paul Zarifopol. De la Ipăngescu al lui Iulian (1878) și pînă la creația lui Emil Botta în Ion, imagini din spectacole, afișe, programe, ediții etc., refac drumul celebrelor personaje spre public.

În „prefața” la expoziție, academicianul Șerban Cioculescu a glosat pe marginea operei, încîntînd asistența prin caldul umor cu care a redescoperit vremea veche, inspiratoare a clasicelor comedii.

I.N.